

O romance *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, e o filme *Cobra verde*, de Werner Herzog: um estudo da transposição midiática

Maria Cristina Cardoso Ribas
Mariana Castro de Alencar

(...) uma nuvem sem contornos passa acima dele mudando constantemente de forma. Ora, o que se pode conhecer de uma nuvem, senão adivinhando-a sem nunca apreendê-la inteiramente?
Georges Didi-Huberman

Introdução – Falando de obras pouco difundidas

O quase desconhecido romance *O Vice-Rei de Uidá* (1980), do inglês Bruce Chatwin, inspirado na vida do traficante de escravos Francisco Félix de Souza,¹ recebeu, através do cineasta alemão Werner Herzog, uma releitura fílmica igualmente pouco conhecida, com o belo título *Cobra Verde* (1987). Ambos, escritor britânico e cineasta alemão, parceiros e amigos em franca desarmonia, entoaram um fabuloso desconcerto a quatro mãos.

Entre o documentário e a ficção, entre a grafia e a vida, entre a literatura e o cinema, neste saudável contágio, falaremos sobre o processo de transposição midiática, trazendo breve incursão teórica e a prática desenvolvida por estas polêmicas figuras. Para estudar a migração do texto literário para o fílmico, temos o aporte teórico das Intermidialidades (Clüver, 2006). A pesquisa sobre a Intermidialidade tem um inventário crítico fixo na comunidade de pesquisa de falantes de alemão, e amplo desenvolvimento em vários países da Europa e Estados Unidos; na Universidade de Montreal, Canadá, foi criado, no ano de 1997, o *Centre de Recherche sur l'Intermedialité* (C.R.I.).²

Le CRI a redéfini le concept même de média, qui comprend non seulement les dispositifs de communication, mais aussi les différentes disciplines artistiques ou pratiques culturelles, les « médiums » au sens communément établi en histoire de l'art, soit la matière d'expression, ainsi que les « matérialités » diversement impliquées dans la production culturelle et discursive.³

Enfatizando que o interesse não é uma teoria unificada ou única perspectiva intermediária, tampouco um *anything goes*, adotamos a concepção proposta em sua dupla formulação: (1) como fenômeno ocorrente entre as mídias – cujo conceito se amplia e abraça as modalidades antes marcadas como artes – e (2) como categoria de análise crítica. O estudo das Intermedialidades implica em compreender a Adaptação a partir das relações entre as mídias (enquanto meio, suporte e modalidade artística), de forma a não pautar a leitura somente em percepções intuitivas, nem em um comparativismo que implica em rastrear influências e traçar hierarquias entre as obras em jogo. Diversamente, considera que toda produção é presidida pelas migrações intersistêmicas e que nada pode ser considerado fora destes trânsitos.

Dentro da abordagem das Intermedialidades, daremos ênfase, aqui, à subcategoria voltada mais especificamente para a adaptação de textos literários pelo cinema: a transposição midiática (*media transposition*, Rajewsky, 2012). É quando “a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto da mídia (texto, filme) ou de seu substrato em outra mídia” (p.24). Ressaltamos que, na transposição intermediária, lidamos com dobras e fendas que dizem respeito à impossibilidade de tradução literal e/ou correspondência absoluta entre as mídias. Via de mão dupla, não há como determinada mídia usar ou reproduzir genuinamente elementos ou estruturas de um sistema midiático distinto; pode, aí sim, evocá-los, gerando uma ilusão sensorial destes elementos – o apelo da sinestesia.⁴ Em função da transposição entre as mídias – literatura e cinema –, é esta ilusão captada pelos sentidos que potencialmente provoca, no receptor, uma sensação das qualidades musicais (sonoras), pictóricas (visuais), olfativas, imagéticas ou táteis, além da dimensão espaço-temporal, as quais nem sempre podem estar presentes, como tal, no texto adaptado. A sinestesia produz, no receptor, um efeito de real. Em conjunto ao recurso sinestésico, os relatos biográficos ou dados documentais, com sua formulação de veracidade pelo valor testemunhal, acabam funcionando como estratégia de ficção para efeito de real.

Especificamente sobre os relatos biográficos, a prática assumida por eles acerca da errância, na vida e do *modus operandi* vai ao encontro do que observa, sobre vida e grafia, Dominique Maingueneau (2001), quando diz que a bio/grafia se percorre, via de mão dupla, da vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida. É o que o autor chama de uma “embregem paratópica”, ou seja, elementos variados que fazem parte simultaneamente do mundo mimetizado na obra e também da posição (paratopia)

em que o autor se encontra relativamente ao mundo e/ou contexto em que este está inserido, com suas vivências e graus de subjetividade também responsáveis por movimentar e encadear à narrativa.

Ao tratar da práxis de autores contemporâneos e respectivas obras, assim como a maneira como ambos enxergam a vida, partilhamos, aqui, como ilustração da noção por nós adotada, o conceito de Agamben (2009) acerca do contemporâneo.⁵ O filósofo italiano observa que contemporâneo é aquele que não se encontra em harmonia com o seu próprio tempo, não responde ou se adapta somente aos anseios de seu tempo, mas coloca-se de maneira anacrônica, deslizando de modismos e demandas visíveis, saltando fora de imperativos tidos como atuais – o que, completamos, pode gerar comportamentos inusitados e provocar uma bem-vinda estranheza em leitores e espectadores. O estado de desajuste ou não pertencimento em relação ao próprio tempo é o que faz o sujeito “contemporâneo” capaz de olhar de fora, refletindo mais profundamente sobre os paradoxos da época em que está inserido. Mesmo que não aprecie o seu tempo, não pode negá-lo de forma integral. Logo, a contemporaneidade se constitui como um vínculo paradoxal entre o sujeito e seu próprio tempo, já que para compreendê-lo e implicar-se nele o sujeito necessita simultaneamente se associar e dissociar, ver a luz e as sombras, o *chiaroscuro* das imagens a que presença e formula.

Werner Herzog e Bruce Chatwin, portanto, como artistas contemporâneos, desajustados aos anseios da sociedade em que se inseriam, estranhos em seus modos de viver e criar, identificam-se também às sombras do seu tempo, de onde desentramham rico material para sua arte. Como a(u)tores (auto)exilados no próprio meio em que vivem, formulam em suas obras outra temporalidade e dimensão espacial, com capítulos e cenas editados em contiguidade singular, de forma fracionada e descontínua.

Bruce Chatwin é um romancista nascido em Sheffield, na Inglaterra, em 13 de maio de 1940. Atuou na *Sunday Times Magazine* escrevendo sobre temas como arquitetura e arte, trabalho este que lhe possibilitou fazer inúmeras viagens e desenvolver outra face como escritor. Chatwin escreveu, além de *O Vice-Rei de Uidá* (1980 original e edição em português de 1987), os livros: *Na Patagônia* de 1988 (*In Patagonia*, 1977); *Colina negra*, de 2005 (*On the Black Hill*, 1982); *O rastro dos cantos*, 1996 (*The Songlines*, 1987); *Utz* de 2007 (*Utz*, 1988); *O que eu faço aqui?* (*What am I doing here?*, 1989), dentre outros romances.

A escrita de Chatwin deixa entrever os múltiplos vieses do seu modo de operar, que unia experiência arte e técnica; além de jornalista, era fotógrafo e, depois de trabalhar um tempo na galeria de arte inglesa Sotheby's, tornou-se grande conhecedor do expressionismo francês. Também se interessava por museus da antiguidade e escavações arqueológicas que contribuíssem para a composição de relatos com lastro histórico, chegando a estudar Arqueologia, por dois anos, na Universidade

de Edimburgo. Tinha grande fascínio pela inquietude humana e era conhecido por gostar da experiência de extrema solidão, tendo o costume de viajar sozinho.

O cineasta Werner Herzog, nascido em Munique, em cinco de setembro de 1942, passou a infância em uma aldeia localizada nas montanhas, sem contato algum com filmes, televisão ou telefone. Igualmente ávido por embrenhar-se nos lugares inusitados dos seus sonhos, andarilho por natureza e opção, começou a viajar a pé com 14 anos de idade. Enquanto fazia o ensino superior, trabalhou numa fábrica de aço como soldador, captando algum subsídio para a produção dos seus primeiros filmes. Aos dezenove anos dirigiu seu primeiro filme, *Herakles* (1962). Em 1963 fundou a sua produtora em Munique, a *Werner Herzog Filmproduktion*, ano em que lhe foi concedida uma bolsa de Estudos na Universidade de Pittsburgh, curso que posteriormente abandonou.

Bruce Chatwin e Werner Herzog: o grande encontro e “o aspecto sacramental da marcha”

Andar é uma virtude, o turismo é um pecado mortal.
(Herzog apud Chatwin, 1989: 156).

Certo dia, Chatwin recebeu um recado de que Werner Herzog estava querendo a sua ajuda. Ele tinha lido alguns livros do autor britânico no período em que filmava *Fitzcarraldo* e queria sua assistência para escrever sobre os índios australianos, para desenvolver o roteiro do seu filme *Onde Sonham as formigas Verdes* (1984).

Por acaso, os dois estavam interessados no mesmo assunto, ou seja, a relação dos índios com a sua terra. Cada um tinha uma opinião sobre o tema e a impressão de Chatwin era de que se eles unissem suas ideias, tudo ficaria ainda mais confuso. Foi neste encontro que o autor britânico entregou a Werner Herzog um exemplar do seu romance *O Vice-Rei de Uidá*. O cineasta gostou muito do texto e disse que um dia faria um filme inspirado naquele livro – o que poderia ser apenas um desejo ou



estratégia de aproximação. Os dois se encontraram posteriormente, mais umas duas vezes, e depois o contato era feito por telefone.

Chatwin considerava Herzog um verdadeiro paradoxo: “(...) Werner era um compêndio de contradições: duro, mas vulnerável, afetuoso e distante, austero e sensual, mal adaptado às tensões da vida quotidiana, mas eficaz sob as condições de pressão” (Chatwin, 1989: 156). Ao mesmo tempo era, segundo o britânico, a única pessoa com quem ele conseguia conversar em pé de igualdade sobre o que chamava “o aspecto sacramental da marcha” representado pela convicção de que o andar é não só um tipo de terapia, mas também uma atividade poética capaz de transformar o mundo e livrá-lo de suas injustiças. Dentre tantos traços distintivos parecidos entre os dois, o prazer pelo andar e pelas viagens com certeza estava entre uma das maiores semelhanças.

Bruce Chatwin tinha recebido uma proposta para a compra dos direitos de *O Vice-Rei de Uidá* de um agente de Nova Iorque, que justificou a oferta de um valor ínfimo pela obra, pelo fato de considerar que não havia muita gente interessada no livro. Chatwin, é claro, recusou a oferta e ligou para Werner Herzog que, sem pensar, disse que comprava os direitos do romance... E faria o filme.

A ligação entre os dois parceiros de “andarilhaça” parece ter fortalecido os vínculos pessoais, de modo a criarem uma conexão de projetos artísticos, ainda que de forma não sistematizada. Acoplavam narrativas inspiradas em vivências subjetivas, libertas e libertinas, fora dos padrões de conduta então usuais. Mediante superposições, vazios e saudáveis deformações, a parceria singular resultou em diálogos plurais.

A história do filme é apresentada logo no início por um sertanejo cego (imagem em close) uma espécie de repentista, que se predispõe a contá-la, ao som de sua rabeca, sob a condição de ser pago. Assim ele narra uma prévia da saga de Francisco Manoel:

Isso aqui não é de graça, meus senhores e minhas senhoras. Se Vossa Mercês quiser me pagar, eu conto a história do Francisco Manoel, o bandido Cobra Verde, o pobre dos mais pobres, soberano dos escravos, que passou a vice-rei; solitário dos mais solitários. (Herzog, 1987).

A escolha pareceu ocasional. Herzog ficou admirado com esse cantor em um documentário a que assistira anteriormente e, mesmo tendo ouvido vários trovadores desta modalidade, este foi o que mais lhe chamara a atenção. Convidou-o, então, para fazer parte do seu filme e agregou uma abertura que não existe no romance de Chatwin. A sequência tem um amplo raio de alcance na narrativa.

Sabemos que o canto é uma tradição muito forte no nordeste brasileiro, com seus repentistas e desafios, aludindo aos primeiros trovadores da Europa medieval. A figura do repentista na tradição oral brasileira é a de um grande contador de histórias,

um observador atento, de olhar agudo, cronista do seu espaço e tempo, da moral e dos costumes, com agilidade para o improvisado rimado e ritmado. Esse cantor do filme, pelo fato de ser cego, remonta também aos sábios, adivinhos cegos, como, por exemplo, o velho Tirésias⁶. A superposição do personagem da tragédia grega ao repentista de Herzog, logo na abertura de *Cobra Verde*, alude a um tempo mítico em que a cegueira representava a escuridão para o cotidiano do mundo, mas levava a uma “visão” maior, com uma dimensão divina, mediante o dom de vidência. Aquele que não vê o mundo com os olhos habituais pode ver além e contar o que os outros não conseguem enxergar. Herzog, em busca do “desvendamento” de um olhar nunca antes visto, imagem nunca antes visitada – conseguiu trazer, à visão do espectador, a cena até então invisível. Neste sentido, é como se o cineasta oportunizasse aos seus espectadores a cura de uma espécie de cegueira, já que, à semelhança da caverna de Platão, lhes apresenta novos mundos, também jamais vistos - mundos para os quais eram “cegos” e apenas poderiam enxergar através da película do cineasta.

Na sequência, depois da apresentação do sertanejo, o personagem principal, Francisco Manoel, aparece em *close* olhando a cruz que ornamenta o túmulo de sua mãe. Vislumbra-se, então, uma panorâmica de 360°, trazendo o local onde ele se encontra, um sertão extremamente árido, rodeado de cadáveres de animais. O plano geral e o posterior movimento da câmera contextualiza, de certa forma, a infância do protagonista, não explorada ao longo do filme. Isto porque, como o próprio título do filme denota, a ênfase é dada mais à figura do bandido e escravagista, não ficando espaço para se retratar pormenorizadamente os outros componentes da história de Francisco Manoel. Trata-se de uma escolha. E o efeito é dar ao leitor a visão parcial dentro do todo, já que o relevo é no personagem.



Outro indício de que Herzog optaria, ao longo de seu filme, por modificar o texto de partida aparece na sequência seguinte. Em *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, a cena da morte da mãe é presenciada pelo protagonista ainda quando criança; já no filme, esta cena não é apresentada ao espectador. Herzog opta por uma lacuna

temporal e mostra Francisco Manoel diante do túmulo de sua mãe, não deixando claro se a mesma morrera naquele momento ou se o personagem lembrava o que sua genitora lhe dissera em algum momento de sua vida. Nesta hora, flutua na tela uma espécie de poema, em alemão, formado pelas lamentações da mãe de Da Silva, como uma despedida: “Francisco, meu corpo todo dói!”. Dor pronunciada que incide na corporeidade do espectador. Em seguida ela adverte ao filho que as condições do sertão são terríveis e pede para que ele vá embora, em busca de uma vida melhor. A câmera utilizada em plano geral confirma a palavra da mulher e mostra a paisagem árida do sertão, mostrando no céu os urubus sobrevoando as carcaças dos animais, típica cena da estética do Cinema Novo Brasileiro, que enfatizava, na opulência imagética do *chiaroscuro*, a falta de luxo e a (oni)presença da miséria.

A conjunção do poema, da música de Popol Vuh⁷ e das cenas seguidas da paisagem árida do sertão conseguem, como efeito, representar a extensão do sofrimento do protagonista. Perdido, olha a cruz que ornamenta o túmulo de sua mãe, “sugado” pela precariedade de sua existência. Os elementos que abrem a narrativa fílmica, funcionam, por uma via sinestésica, como a narração da infância de Francisco Manoel; e a morte da mãe, que no romance de Chatwin é detalhadamente narrada, descrita em cada minúcia de paisagem e dor, na adaptação é integralmente omitida. Assim, o espectador não conhecedor do romance, num átimo poderia se perder. Diante da sequência, infere como sendo o túmulo da mãe do personagem, o que se configura como um elemento tacitamente subentendido. A omissão da passagem do texto literário constitui, no texto fílmico, um vazio, presença ausente. A elipse é capaz, no entanto, de produzir um efeito devastador: não se tem, não se sabe, não se tem garantia da orfandade, das circunstâncias, da natureza do fato e, mais que isso, da sua veracidade. Na transposição midiática a correspondência não se fez pela similitude, mas pela diferença. Aqui o silenciamento tem a força do dizer.



Nas cenas que se seguem, Francisco Manoel foge do sertão e trabalha em um garimpo. Depois que o chefe não paga o dinheiro que lhe pertencia, ele, na calada

da noite, acorda o homem para matá-lo, dizendo que o quer desperto, para que “presencie” sua própria morte. Essa cena é relevante para mostrar ao espectador, para quem a história é desconhecida, o desenho do personagem, traçado como violento e vingativo. Mais do que isso, Herzog apresenta, ao espectador, as leis que presidem aquele universo.

Após o assassinato, há uma passagem de tempo não sinalizada linearmente. Francisco Manoel, armado e de roupas incomuns para o lugar, aparece num lugarejo inominado, mostrando-se completamente diferente do garimpeiro esfarrapado de outrora. Mais uma vez o espectador preenche o lapso temporal com especulações dedutíveis. Fica implícito que Francisco Manoel agora é detentor de fama aterrozante, já que, ao verem a sua chegada, as pessoas se desesperam e correm. Um cortejo fúnebre que estava prestes a sair da igreja é interrompido, e, por medo, as pessoas se dispersam. Nesse momento, o protagonista já é reconhecido como o bandido Cobra Verde.

Um curioso detalhe pode passar despercebido nesta cena. Uma das senhoras que fogem, esbaforidas, ao ver Francisco Manoel chegando à cidade, ostenta uma saia muito curta, totalmente fora dos padrões usuais da época. A introdução de um elemento díspar na cena é uma quebra de verossimilhança e sugere que o cineasta não optou pelo compromisso com a veracidade factual; ao mesmo tempo, chama a atenção do público para o realismo impossível. Herzog, assim como Chatwin, é um contador de histórias. A respeito disto, constata Grazia Paganelli em *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema* (2009):

A lógica do cinema de Herzog aparece, desde o início, naturalmente ilógica. Não existe nenhum interesse pelo processo de imitação do real em si mesmo. A vida que lhe interessa não é feita de uma história no sentido tradicional ou, melhor, de ações orientadas para fins determinados e fechados, mas de uma série de situações abertas em todas as direções. (Paganelli, 2009: 44).



Os exemplos citados nos permitem dizer que a quebra, a dobra e o vazio são elementos constitutivos da narrativa. Bruce Chatwin, ao longo das pesquisas sobre o personagem que deflagrou o romance (Francisco Félix de Souza), não conseguiu preencher todas as lacunas do relato histórico, pela carência de registros e intermitência do discurso oral. A imprecisão e até a ausência de dados factuais foi enriquecendo a ficção, que não se pretendeu documentário. O dado de “parecer” documentário é também uma estratégia ficcional.

Ora, sabemos que as lacunas não precisam ser preenchidas; leitor e espectador, apesar da sensação inicial de perda, sentem-se mais à vontade diante de espaços vazios que lhes permitem transitar, sem se prender, na teia narrativa. São pausas, incompletudes, indeterminações que Herzog mantém no texto fílmico e às vezes exacerba às raias da loucura - . Na tangência de Chatwin, Herzog instiga ainda mais o nascimento de um outro perfil de receptor – atuante, cúmplice, ativo, incrédulo.

A escolha pelo título *Cobra verde* sugere que Herzog preferiu, dentre todas as faces do protagonista narradas no romance (por exemplo, a *persona* de vítima, de santo e de pai), dar relevo à mais cruel ou “marginalizada” delas, a face do bandido. Em termos simbólicos, a cobra ou serpente está muito presente tanto na cultura do nordeste brasileiro quanto nas culturas ameríndia e africana, sendo imagem recorrente ao longo do romance de Bruce Chatwin. Inclusive, a capa da edição brasileira é ilustrada com a figura de uma serpente, especificamente um *ouroboros*, uma cobra que engole a própria cauda. Este vocábulo tem origem grega, a partir da junção das palavras *oura* (cauda) + *boros* (comer), e significa “devorador de cauda”. Pode simbolizar continuidade, ressurreição, mudança, tendo no Budismo o significado de autorreflexão, “olhar para si” e evoluir espiritualmente, e na Alquimia, de energia cíclica da vida.



De fato, as atribuições significativas da imagem do *ouroboros* são bastante pertinentes para a narrativa fílmica de Werner Herzog. Interpretada como continuidade, mudança ou ressurreição, é representada, alegoricamente, com o círculo

espaço-temporal do protagonista, que se alimenta de si mesmo: por exemplo, quando Francisco Manoel sai de sua realidade opressora e continua o ciclo da jornada, ressurgindo ou renascendo como um homem bem-sucedido, apesar do mal causado com a escravidão. E também como autorreflexão, quando ele se volta sobre si mesmo, ao final do filme, e reflete sobre a própria existência e os males que cometeu.

A paisagem de *Cobra Verde* é mostrada por Herzog quase como uma negação. Francisco Manoel, o protagonista, imigra de uma paisagem ainda mais negada, o sertão brasileiro, para ir com destino à África. As imagens das paisagens retratadas por Herzog não são apenas a representação material dos lugares, ou vegetações inusitadas, mas possuem uma certa “corporalidade”, a ponto de funcionarem também como espécies de personagens da sua narração. Há paisagens alucinatórias; tanto o sertão nordestino, quanto as paisagens inóspitas do Daomé levam a um sentido de mergulho no abismo, a ruína. O personagem Francisco Manoel, o vulgo Cobra Verde, tem a sua dimensão hipnótica ao sair do sertão e se tornar um importante traficante de escravos. A sua dimensão sublime seria a reconstrução do forte de Elmina (no romance forte de Uidá) e, principalmente, a revolta que ajudou a deflagrar, quando reorganizou e treinou centenas de amazonas (Conferir figura 1), tarefa quase impossível, para depor o rei e colocar outro em seu lugar.

O cinema feito por Herzog pretende apresentar paisagens bastante incomuns para cinéfilos. Enquanto os seus parceiros, membros do Novo Cinema Alemão, nos anos 1960 e 70, têm como pano de fundo a Alemanha, com vistas a problematizar questões sociais e políticas, o próprio Werner Herzog trata desses temas, mas prefere deslocar o espaço geográfico para lugares mais longínquos como América Latina, Austrália e África. Sua opção é buscar realidades históricas e sociais que levem o espectador autocentrado a um estranhamento, trabalhando questões como o embate do homem com a natureza e os confrontos interculturais. Este procedimento está muito presente em filmes como: *Aguirre a Cólera dos Deuses* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) e *Cobra Verde* (1987), todos dialogando com a estética de Glauber Rocha.

Em termos de projeto artístico-cultural, o cinema de Glauber tem um alcance estético-político e seus filmes passam a ser um instrumento para a transformação social; já Herzog, diferentemente, não tem projeto político explícito, mas parece se contentar a representar a condição sub-humana do homem no mundo. Seus filmes não são isentos de preocupação política, não exprimem exatamente uma contestação a determinado tipo de sistema político, mas sim representam uma indignação quanto à condição do homem no mundo, por exemplo, “focalizando o ‘índio’ ou o ‘negro’ como entidades representativas de bens culturais ameaçados” (Nagib, 1991: 143), em meio a delírios e desvarios.

Cobra Verde (1987) é o filme de Herzog em que as semelhanças com os traços glauberianos são evidentes. Foi produzido em 1987, período em que tanto o mo-

vimento do Novo Cinema alemão, quanto o Cinema Novo brasileiro se reduzia apenas aos livros de história do cinema, pois esses movimentos, à época, já haviam deixado de estar em voga. Assim, devido ao contexto em que *Cobra Verde* foi concebido, a proposta de Werner Herzog de causar estranhamento no espectador se tornou controversa no momento de sua produção. Werner Herzog radicaliza o texto com a representação do grotesco e do bizarro.



Um dos exemplos é a sequência final, em que Francisco Manoel (o Cobra Verde) tenta fugir em um pequeno barco ancorado na praia. Ao fundo, na areia, alguém ou algo vem ao seu encontro. A imagem é de um animal de quatro patas, talvez um cão. Ele caminha em direção ao protagonista como se o estivesse “perseguido”. Francisco Manoel olha aquele ser vindo em sua direção e parece sentir um desespero ainda maior pela fuga, como se aquele “ser” viesse lhe cobrar pelos maus feitos por ele.

A cena arrepiante confronta o espectador com seres destroçados. De um lado, a progressão descendente de um homem – Cobra Verde – vitimizado pelas dificuldades da vida no sertão, que passa de bandido a bem-sucedido traficante de escravos, e então se vê arruinado, desmoralizado, inserido num colapso financeiro e existencial – representado na cenografia pela quase total inexistência de móveis, pelas paredes descascadas e sujas, e principalmente pelas taças de cristal quebradas, em que Dom Francisco Manoel e seu parceiro “brindam” a decadência do tráfico negreiro.

Do outro lado, quando a câmara se aproxima, a visão não é de um cachorro, sequer um animal (Conferir figura 2).

A suposta ameaça ou punição que chega rastejando na areia é a de um negro, com uma deficiência física que o faz andar de quatro como se fosse um animal. A imagem grotesca faz com que o espectador desconheça o que vê mediante o estranhamento que desautomatiza a sua percepção. A dubiedade da imagem estimula o equívoco da visão. A seguir, como num jogo de espelhos, a distorção da figura se estende ao próprio Cobra Verde em seu esforço derradeiro (Conferir figuras 3, 4 e 5).

Entre a redenção e a pena, entre o mar e a areia, entre o homem livre e o escravo, no momento em que personagem e espectador reconhecem a imagem, o *ouroboros* do romance se encontra no píton esverdeado (Conferir figura 6).

Considerações finais

Do real, não da realidade, deriva o efeito de ilusão.
Roland Barthes

O desalento provocado pela condição humana, a busca desenfreada por algo além do presente, e a imersão delirante no mesmo presente do qual se foge, conjunto que constitui a narrativa literária de Chatwin, encontra tradução no curioso cenário do filme que é, ao mesmo tempo, moldura e quadro, palavra e tela. A paisagem se comporta como personagem. Assim, o sertão e suas condições impossíveis “expulsam” Francisco Manoel da Silva, e, no Daomé, o clima também lhe causa um grande mal, a ponto de ele querer estar em qualquer outro lugar. Ao refletir sobre a realidade que o cerca, *Cobra Verde*, antes indiferente, começa a perceber a própria (in)existência. As ambições do personagem de continuar cada vez mais poderoso com o tráfico de cativos são frustradas e convertidas em ruína.

Werner Herzog observa que o sentido de realidade é muito questionável, mas que na música, literatura, arte figurativa e no cinema é possível chegar a um nível mais profundo a que Herzog chama de “verdade extática” ou poética; ou seja, um patamar de difícil apreensão e que só poderia, segundo ele, ser alcançado por meio da “imaginação”, da “estilização” e da “criação” (Paganelli, 2009: 217).

Herzog, através de sua “câmera frenética” e sua “verdade extática” leva o espectador a desvendar as imagens, pouco a pouco, até atingir uma espécie de “epifania da visão” (Paganelli, 2009: 19). A organização ilógica dos seus filmes, em que a significação é concebida através do estranhamento, o embate do homem com a natureza, a loucura e a ultrapassagem dos limites humanos são, portanto, temas das obras herzogianas, não apenas em *Cobra Verde*.

Ao se tratar da relação entre duas mídias, são observadas questões muito importantes e que advêm, muitas vezes, de visões parciais, que constituem tendência majoritariamente pensada pela crítica convencional: aquela que tem como alicerce os postulados de fidelidade, de privilégio do texto literário sobre os demais, através do qual a adaptação tem que corresponder fielmente ao texto literário, enquanto texto fundador, canônico e cronologicamente precedente. Soma-se a essa postura o dado de que o cinema, como produto da cultura de massa e, portanto, sem o valor do literário, carrega consigo os estigmas a ela atribuídos.

Vale aqui ressaltar a proposta do Centro de Pesquisas sobre Intermidialidades (1997), da Universidade de Ottawa, que enfatiza a importância de redefinirmos o pró-

prio conceito de mídia, passando a incluir não apenas dispositivos de comunicação, mas também as várias disciplinas artísticas ou práticas culturais, além de os “meios” no sentido comumente estabelecido na história da arte, ou seja, a questão da expressão, bem como as diversas “materialidades” envolvidas na produção cultural e discursiva.

Em se tratando do processo de adaptação de uma obra literária, estamos no âmbito da transposição midiática, conforme propõe Irina Rajewsky (2012). Neste processo de migração, nosso olhar precisa estar atento ao percurso, ao tratamento dado ao chamado texto-fonte, à sua contextualização em temporalidades distintas (contextos de produção das obras de partida e de chegada), projetos literário e fílmico de autor e diretor. Entre mídias distintas – inclusive entre as mesmas mídias –, a correspondência absoluta é impossível. Na transposição midiática, roteirista e diretor precisam fazer inúmeros cortes e acréscimos para que uma mídia possa ser transposta para a outra, de modo que o texto fílmico, ressignificado, seja acolhido pela recepção e satisfaça às estratégias e motivações para o qual está sendo desenvolvido. Essas estratégias são escolhas que subjazem determinados ideários que se pretendem transmitir aos espectadores, os quais, por sua vez, perdem o controle dos sentidos do texto e sentem-se desconcertados.

Segundo Nunez e Ribas (2016), a experiência do desconcerto provocado por essas mudanças é tão intenso que, geralmente, as reações a esse novo texto formulado na relação entre mídias são: “(a) desafiar a significação, (b) desistir de entender ou (c) assumir que vale fruir esteticamente sem se preocupar com sentido” (Nunez; Ribas, 2016: 494). Deste modo, podemos observar que o efeito da recepção do sujeito tem a ver com sua condição social e histórica e as suas inferências. Além disso, as autoras levam em conta que este desconcerto parece advir não somente da dificuldade da recepção desses novos discursos, mas também seja provocado pelas suas multivariadas linguagens e formatos, ativadas pela demanda serial e lucrativa da cultura de massa. Por isso, é necessário compreender as condições de produção de textos.

Para que a relação entre Literatura (texto literário) e Cinema (adaptação fílmica) seja trabalhada de forma a não se estabelecer a hierarquia entre essas mídias, é necessário compreender a noção de comparativismo empregada tanto na análise individual como da crítica, e a modalidade dos conceitos em relação à noção de cultura de massa e arte erudita, e, ainda, como são articulados.

Essa análise não hierarquizante precisa ultrapassar fatores de ordem conceitual e também cultural relativos à obra de arte. Levando em conta que o texto literário, considerado canônico, devido a sua anterioridade cronológica e erudição, ao ser adaptado para o cinema, veículo de comunicação de massa, se torna mais próximo ao público, desmistificando e dessacralizando o texto literário.

A releitura de um texto literário pelo cinema está frequentemente ligada a um paradigma moralista no qual as adaptações cinematográficas são consideradas profanações, traições da obra tida como original. Sobre esta postura, é conhecida a

indignação de Stam: “Sugerem que o cinema, de alguma forma, presta um desserviço à literatura (...). Com demasiada frequência o discurso sobre a adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema”, (Stam, 2006: 20, apud Nunez e Ribas, 2016: 497). Logo, toda releitura do texto literário será vista como um produto empobrecido e, como tal, fica em dívida impagável com o texto de partida. Instala-se, mais uma vez, a noção de débito – quando, em vez de um diálogo, opera-se com a supremacia de uma produção estabelecida como cânone, o que pode ocorrer inclusive na comparação entre as mesmas mídias.

No trabalho de análise comparada entre literatura e cinema é necessário caminhar por outras áreas e principalmente compreender as linguagens envolvidas em tal relação. Esse esforço em transitar e conhecer melhor as áreas em questão diminui a tendência ou possibilidade de privilegiar o lugar em que o indivíduo está inserido, e o instiga a sair da zona de conforto. A mobilidade impede que seja estabelecida uma relação de domínio de uma área do saber sobre outra, bem como problematiza o compromisso de fidelidade da adaptação ao texto de partida.

Robert Stam (2006) lembra reiteradamente que a crítica convencional costuma definir as adaptações cinematográficas como uma deformação, uma violação, uma vulgarização da literatura. E por isso, quando se trata de adaptações, frequentemente, se lamentam as perdas que ocorreram devido à transposição de uma mídia para outra – o que chamou de “discurso elegíaco de perda” (Stam, 2006: 20) –, sem vislumbrar o que se ganhou na resignificação do texto de partida. O status da fidelidade como valoração das obras filmicas leva à perda ou supressão da criatividade artística, já que a necessidade de sempre ser fiel ao original impede que os produtos artísticos se constituam construtos além da mera imitação.

Ao longo de nossa pesquisa,⁸ e pelo que resumidamente acabamos de expor, sinalizamos a urgência de transformar o modo de olhar a Adaptação, desconstruindo, dentre outros estigmas, o sistema de valoração baseado no critério de fidelidade ao texto de partida. Entre mídias distintas, repetimos, a reprodução ‘tal e qual’ não é possível.

Diante de tantas questões fronteiriças, esperamos, aqui, ter compartilhado nosso olhar para escritor e cineasta, livro e filme, como produtos de um entrelace de mídias que, no processo de transposição, se desdobram em gerúndio. Nessa tessitura granulada, dizemos que ambos – romancista e cineasta – incorporam, em seus polêmicos modos de operar, pontos de vista singulares sobre a vida, partilhando técnicas, estratégias, erros, doenças e experiências, das mais comuns às inusitadas, e sempre escre(vi)endo viagens que traduzem o prazer do caminhar como cura, como dinâmica reflexiva e construtiva.

Com essa perspectiva, podemos perceber que a noção de hierarquia entre a Literatura e o Cinema é um equívoco. Considerar uma arte superior à outra implica levantar marcas de superioridade formal e conteudística calcadas na erudição, é

alocar a produção artística em escalas, é manter o contorno aurático de uma sobre outra e seu desastroso par: o temor à profanação do cânone. Este procedimento bloqueia o desenvolvimento do pensar, reduz a percepção para o novo, mantém o estabelecimento do cânone e o sistema de valoração da arte pautados no estatuto de “fidelidade” ao “original”, enfim, ignora as sombras presentes na produção intermediária da contemporaneidade. Numa pesquisa, nem mesmo a noção de original e cópia é rentável como critério de valoração de um construto artístico. Por outro lado, a autonomia e a riqueza da mistura requerem imersão, estudo, observação atenta, fruição e olhar analítico para as mídias em jogo.

Por tudo isso, dizemos que Literatura e Cinema – saudável contágio –, podem andar juntos e misturados, compondo, como Chatwin e Herzog, o ‘aspecto sacramental da marcha’, do caminhar, da errância. Houve, então, um encontro elevado à máxima potência.

Bruce Chatwin e Werner Herzog. Dois homens, dois andarilhos. Seja em suas biografias, seja em suas práxis criativas, o encontro foi a representação personificada de projetos de trabalho e vida, expressando a complexa sensação que a arte, em seus múltiplos entrelaces, pode oferecer: a liberdade de escre(vi)ver..

Maria Cristina Cardoso Ribas

Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

marycrisribas@gmail.com

Mariana Castro de Alencar

Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

marianacastrodealencar@hotmail.com

Recebido em setembro de 2017.

Aprovado em janeiro de 2018.

Notas

1 Personalidade bastante controversa, que une mito e fato histórico, Francisco Félix de Souza, nascido em Salvador (1784), envolveu-se na Conjuração Baiana de 1798, negociou africanos escravizados, acolheu os malês expulsos do Brasil em 1835 e protegeu ex-escravos e seus descendentes retornados à África. Uma história que revela aspectos do tráfico negreiro pouco mencionados nos compêndios de História. Conhecido como Chachá, o baiano chegou a ser considerado, no seu tempo, o homem mais rico e influente da África Ocidental e o maior traficante de escravos

no Brasil. Agente exclusivo do rei de Daomé, possuía uma habilidade incomum para intermediar o comércio escravo entre chefes africanos e traficantes europeus. Casou-se com muitas mulheres que geraram quase uma centena de filhos. Seu sobrenome, Souza, deu origem a um clã africano que goza ainda hoje de prestígio em Benin e Togo.

2 Disponível em: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>

3 O CRI redefiniu o próprio conceito de mídia, que inclui não apenas dispositivos de comunicação, mas também as várias disciplinas artísticas ou práticas culturais, os “meios” no sentido comumente estabelecido na história da arte, ou seja, a questão da expressão, bem como as diversas “materialidades” envolvidas na produção cultural e discursiva. (Tradução de M.C.C. Ribas)

4 Relação que se verifica de maneira espontânea (e que varia de acordo com os indivíduos) entre sensações de caráter diverso, mas intimamente correspondentes, ligadas à aparência. Por exemplo, determinado ruído ou som pode evocar uma imagem particular, um cheiro pode aludir a uma certa cor, valendo a recíproca. Trata-se, portanto, de um cruzamento de sensações mediante processo associativo em que palavras ou expressões são traduzidas a partir do efeito provocado pela combinação de sentidos.

5 Ensaio escrito a partir da lição inaugural para o curso de Filosofia Teorética, ministrado por Giorgio Agamben, entre 2006 e 2007, a partir das Considerações intempestivas, de Nietzsche (1874), citadas também por Roland Barthes em uma de suas anotações do Collège de France.

6 Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano, por exemplo, em Édipo Rei, de Sófocles e a Odisseia, de Homero.

7 O termo Popol vuh, comumente traduzido do idioma quiché como “livro da comunidade”, é um registro documental da cultura maia, produzido no século XVI, e que tem como tema a concepção de criação do mundo deste povo. Popol é interpretado como “comunidade” ou “conselho”, e dá a ideia de algo de propriedade comum; e vuh ou wuj, em quiché moderno, significa “livro”.

8 Discussões e releituras de literatura na contemporaneidade – a transposição midiática. Trata-se da continuidade do Projeto Prociência UERJ/Faperj, da Profa. Dra. Maria Cristina Ribas, renovado em 2017.

Referências

Livros

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: Vários autores. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

CHATWIN, B. *Colina negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- _____. *Na Patagônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *O que eu faço eu aqui?* Lisboa: Quetzal, 1989.
- _____. *O rastro dos cantos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O Vice-Rei de Uidá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Utz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Claus Cluver, Yun Jung Im *et al.* In: ARBEX, Marcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p. 107-166.

DIDI-HUBERMAN. *Diante da imagem*. Questão colocada ao fim de uma história da arte. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DINIZ, Thais F. N. (Org.) *Intermedialidades e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Vol. 1 e 2.

ELDUQUE, A. *As ruínas no cinema de Werner Herzog*. In: XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo.

Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Maria Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NAGIB, L. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

NUNEZ, C. P. F.; RIBAS, M. C. C.; Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris*, Apeb, n. 13.

Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/varia.html>>. Acesso em 05 jan. 2017.

PAGANELLI, G. *Sinais de Vida: Werner e o cinema*. Lisboa: Coedição Lisboa 70 e Indie Lisboa, 2009.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”; Uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade. In: DINIZ, Thais F. N. (Org.) *Intermedialidades e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Vol. 1 e 2.

RIBAS, M.C.C. Literatura e(m) cinema: um breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. ALCEU - v. 14 - n.28 - p. 117 a 128 - jan./jun. 2014.

SILVA, H. P. *Herzog, Glauber e ‘Cobra Verde’*. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3538&titulo=Herzog,_Glauber_e_%22Cobra_Verde%22>. Acesso em 07 jan. 2016.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019 – 053 jul/dez. 2006.

Filmes

AGUIRRE a cólera dos deuses. Direção de Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk (HR), 1972. Uma fita de vídeo (110 min)

COBRA Verde. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1987. Uma fita de vídeo (111 min).

FITZCARRALDO. Direção de Werner Herzog. Alemanha e Peru: Werner Herzog Filmproduktion, Project film production, Filmverlag der Autoren, Zweites Deutsches (ZDF), Wildlife Films Peru, 1982. Uma fita de vídeo (158 min).

Resumo

Este artigo tem como proposta compreender a relação entre as obras *O Vice-Rei de Uidá* (1980), romance do autor inglês Bruce Chatwin, e sua respectiva adaptação cinematográfica, *Cobra Verde* (1987), do cineasta alemão Werner Herzog, produtos artísticos potentes, resultantes do processo artístico de sujeitos transgressores em suas vidas e em seus modos de operar. E ao observar as escolhas feitas por Herzog no processo de transposição midiática do livro para o filme, analisar as estratégias de resignificação do texto fonte e também os novos sentidos e ganhos mútuos advindos da relação entre literatura e cinema.

Palavras-chave

Intermedialidade. Transposição midiática. Bruce Chatwin. Werner Herzog.

Abstract

This article aims to understand the relationship between the works *O Vice-Rei de Uidá* (1980), novel written by the English author Bruce Chatwin, and its respective film adaptation, *Cobra Verde* (1987), by the German filmmaker Werner Herzog, powerful artistic products, resulting from the artistic process of men that transgress in their lives and in their ways of operating. Observing the choices made by Herzog in the process of media transposition of the book into the film, to analyze the strategies of resignification of the source text and also the new senses and mutual gains arising from the relation between literature and cinema.

Keywords

Intermediality. Media transposition. Bruce Chatwin. Werner Herzog.